

JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA  
THE INEVITABILITY OF VESSELS

Mashiko Museum of Ceramic Art

開館30周年記念

ジュリアン・ステアと加守田章二 — “うつわ”の必然性 —

JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA THE INEVITABILITY OF VESSELS

益子陶芸美術館

開館30周年記念

ジュリアン・ステア  
と  
加守田章二  
— “うつわ”の必然性 —



開館30周年記念

ジュリアン・ステア  
と  
加守田章二

—“うつわ”の必然性—

JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA  
THE INEVITABILITY OF VESSELS

2024年1月20日(土)~4月7日(日)

益子陶芸美術館/陶芸メッセ・益子

主催

益子町文化のまちづくり実行委員会  
益子陶芸美術館

後援

ブリティッシュ・カウンシル/下野新聞社/とちぎテレビ  
栃木放送/エフエム栃木/真岡新聞社

January 20 (Sat) – April 7 (Sun), 2024

Mashiko Museum of Ceramic Art

Organized by

Mashiko Town Cultural Town Development Executive Committee  
Mashiko Museum of Ceramic Art

Supported by

British Council, Shimotsuke Shimbun, Tochigi Television,  
TOCHIGI Broadcasting, F.M. Tochigi Broadcasting, Moka Shimbun

## 謝辞 Acknowledgements

---

本展の開催にあたり、格別なご協力を賜りました関係者各位および機関、  
ここにお名前を記すことを控えさせていただきました個人所蔵家、関係  
者の皆様に心より御礼申し上げます。(順不同・敬称略)

We would like to extend our deepest gratitude to the museum colleagues  
and the private collectors who generously agreed to lend masterpieces  
from their collections on the condition of anonymity, as well as to the  
many other organizations and individuals whose unstinted support and  
collaboration, which made this exhibition possible.

加守田太郎  
Taro Kamoda

J・ポール・ゲティ美術館  
J. Paul Getty Museum

セインズベリーセンター  
Sainsbury Centre

水戸忠交易  
Mitochu Koeki

## ごあいさつ

このたび、益子陶芸美術館では、「ジュリアン・ステアと加守田章二 ―“うつわ”の必然性―」を開催いたします。

ジュリアン・ステア(1955～ )はイギリス・ブリストル生まれの現代イギリスを代表する陶芸家です。1974年にカンバーウェル・スクール・オブ・アートで陶芸を学び、1978年からはロイヤル・カレッジ・オブ・アート(RCA)にて陶芸を学びました。

日本の近代陶芸の寵児として知られる加守田章二(1933～1983)は、大阪府岸和田市生まれで1952年に京都市立美術大学工芸科陶磁器専攻に入学し、陶芸を学びました。この二人の陶芸家の共通点として、“うつわ”を作り続けていることが挙げられます。本展では、ジュリアン・ステア25点、加守田章二25点、合計50点の作品を通して二人の作家の作る“うつわ”の必然性を探っていきます。

最後になりましたが、本展開催にあたり、貴重な作品の出品をご承諾賜りましたご所蔵者、ならびにご協力くださいました関係各位、そしてジュリアン・ステア氏に厚く御礼申し上げます。

2024年1月

益子陶芸美術館  
館長 法師人 弘

---

## Foreword

This time, we will hold “JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA: THE INEVITABILITY OF VESSELS” at the Mashiko Museum of Ceramic Art.

Born in Bristol, England, Julian Stair (1955-) is one of the most celebrated contemporary British ceramicists. He studied pottery at the Camberwell School of Art in 1974, and from 1978 at the Royal College of Art (RCA).

Shoji Kamoda (1933-1983), who made a significant mark on the history of modern ceramics in Japan, was born in Kishiwada City, Osaka. In 1952, he entered the Kyoto City University of Arts and studied pottery. One thing these two potters have in common is that they continue to make “Vessels.” In this exhibition, we will explore the inevitabilities of the “Vessels” created by the two artists through a total of 50 works, 25 by Julian Stair and 25 by Shoji Kamoda.

In closing, I would like to express my deepest gratitude to the owners who have agreed to exhibit their precious works for this exhibition, to all those concerned who have cooperated with us, and to Mr. Julian Stair.

January 2024

Mashiko Museum of Ceramic Art  
Director: Hiroshi Hoshito



## 温故知新

リーダー アジア演劇舞踊センター  
演劇・ダンス学科 ロイヤルホロウェイ ロンドン大学  
アシュリー・ソープ博士

ジュリアン・ステア氏の作品は、現代的であると同時に歴史的で、明らかに英国的でありながら、驚くほど国際的だ。それらは知的な厳密さと洗練された審美眼の賜物である。彼の作品はバーナード・リーチ(1887-1979)から始まり、ルーシー・リー(1902-1995)、ハンス・コパー(1920-1981)のモダニズムによってさらに進歩した英国のスタジオポタリーの伝統の流れを汲んでいるが、世界中の古代陶芸に最も影響を受けている。しかし、そのような影響は単純な模倣をもたらすものではない。ステア氏は、歴史を通じて様々な文明で証明されている陶芸の根深い意味に、より関心を持っている。

たとえば、紀元前460年から450年にかけての古代ギリシャ《アッティカ赤絵式スキュポス》(ワイン用の酒杯)を見てみよう。

他の器をモチーフにした装飾が施されており、内側には調理鍋、ワイン瓶、水差しが描かれている。形が題材になっているデザインが、このスキュポスを、作品自体を反映したより高次元なものに変えている。酒杯そのものと似た器で酒を飲む女性の描写(アルコールの摂取は男性の社会活動であり、家庭内では破壊的行為とされていた)は、作品の最も成熟した評価がその使用の瞬間にもたらされることを示唆しており、器が視覚、音、味覚、触覚、匂いに関連する多感覚なものであるという重要性を伝えている。このような分析により、ステア氏はより次元の高い概念を明らかにし、彼のキャリアを通じて広く使用してきた。彼の作品は、形としても主題としても多くのことを語る。

そして、古代陶芸に興味を持っているにもかかわらず、ステア氏の作品は非常に現代的であり、英国的である。それらは、水差し、マグカップ、ゴブレットなど、構造の探求が中心的なモチーフであったベン・ニコルソン(1894-1982)のような20世紀の英国の抽象画家と共鳴する。

注目すべきは、ニコルソンが1927年にイギリスの陶芸家ウィリアム・ステイト・マレー(1881-1962)と共にボザールアートギャラリーで展示したことである。後者は、功利主義が陶芸の主要な関心事でなければならないというバーナード・リーチの思想に反していた。ステイト・マレー自身の中国陶磁器への愛に影響されたのか、ニコルソンは、装飾された中国の花瓶に、永続的な美しさが存在していることを賞賛した。

最近、ハーバートに書いた手紙には書いていないが、私が絵画に興味を持つのは、ただ絵を描きたいからではなく、経験を具現化するために描きたいからだ。それは、単に視覚的なものではなく、すべての感覚から生まれるリズムから成る生活に基づいて、永続的な存在を作り出すことだ。私の作品では、劇的、魅力的でエキサイティングな経験を成したいのではなく、より永続的な何かを成したいと思っている。—中国の花瓶やセザンヌのリンゴの絵のような作品に見られるものだ。<sup>1</sup>

上記の《アッティカ赤絵式スキュポス》のように、ニコルソンは中国の陶磁器にも超越的で多感覚的な美しさを見出した。ニコルソン同様、陶芸とは永続的な存在であり、生活に基づいているという考えは、ステア氏にとっても非常に重要である。

興味深いことに、ニコルソンの静物画、特に彼のエッチングは、ルーシー・リーの作品と共鳴している。美術史の観点からは両者の間に因果関係はないが、リーのカッ



【写真①】アッティカ赤絵式スキュポス  
ギリシャ、紀元前460年-450年、J・ポール・ゲティ美術館

Attic Red-Figure Skyphos  
Greece, 460-450 BC, J. Paul Getty Museum



【写真②】小さな静物画  
エッチング、鉛筆、オイルウォッシュ、  
インク、ベン・ニコルソン、1966年

Small still life  
Etching with pencil, oil wash and ink on paper  
Ben Nicholson, 1966  
© Ben Nicholson. All rights reserved. DACS & JASPAR  
2023 X0188  
© Angela Verren Taunt. All rights reserved. DACS/Artimage.  
Image: © National Galleries of Scotland



【写真③】掻き落とし カップ&ソーサー  
ルーシー・リー、1950年頃

Sgraffito Cup & Saucer  
Lucie Rie, c. 1950  
Estate of the artist  
maak contemporary ceramics

プ&ソーサーに見られる掻き落としのラインは、鋭い道具で鉄板に描いたニコルソンのエッチングを反映しているように見える。実際、どちらも線を利用して、建築的な方法で空間を彫り、平面を非常に魅力的な構成にアニメーション化している。ステア氏は常に線を用いた模様の可能性に関心を持ち、ベン・ニコルソンとルーシー・リーの両者を参考にしてきた。

生前、ルーシー・リーは伝統か現代か、アーティストか職人かに分類されることを拒否した。彼女はただ作品を作る陶芸作家だった。

もし、私が現代陶芸作家か、伝統陶芸作家かと聞かれたら、私には分からないし、気にしない。生きている芸術は、どんなに古くても新しくても、常に現代的だわ。私にとって芸術理論は意味がないけれど、美には意味がある。これが全てにおいて私の哲学。私は独創的でいようと、他と違っていようとしない。私がまだ賢くなり切れていないということが(原文まま)、私を動かすの。<sup>2</sup>

リーの考えは、「形の純粹さと技術革新は、決定的に機能と結びついている」<sup>3</sup>というヨーロッパモダニズムの優先事項と一致していた。重要なことに、ステア氏は1970年代後半に個人作家となったが、その当時、陶磁器の個人作家を「芸術家」または「工芸家」のいずれかに分類することについての激しい議論が英国内で最高潮に達していた。しかし、リー同様、ステア氏も頑なにどのカテゴリーに分類されることも拒否した。触覚的で機能的な物としての陶芸の歴史、陶磁器の彫刻的な可能性、表面が持つ視覚的な魅力、そして形を構造的な色調に整えることは、彼にとって同様に重要であり続けてきた。この意味で、彼はリーと同じように、ただ作品を作る作家である。しかし、一方がろくろに焦点を当てれば、もう一方は、彼の作品の構成について、芸術か工芸かといった議論が繰り広げられてきた。ステア氏の美術史の博士論文は、20世紀にわたる英国のスタジオポタリー批評の発展に焦点を当てており、歴史によって明らかにされた異なる視点を通じて彼の作品を概念化することを可能にした。英国における「陶磁器は芸術か工芸か」の議論は、ステア氏とも無関係ではなかった。ただ、陶磁器の形がどのように空間をつかさどるかを熱心に研究することで、彼は両方を認めている。

1977年の学位授与式で、ステア氏は器に対する認識を操る一連の作品を制作した。これは、コップやゴブレットのような立体として同時に認識できる線を操り、平面を作成したベン・ニコルソンの作品を思い起こさせるアプローチである。これらの初期の作品で、ステア氏はボリュームと遠近法を表現するため、だまし絵の手法をうまく展開した。《フリースタンディングレリーフ》(1977)はその強力な例である。レリーフは、その名が示すように、ボリュームを持たせながら細心の注意を払って彫られ、遠近法を用いて作られた平らな形である。対照的に、《シャドーポット》(1981)はわずか数年後、立体の模様を用い、それらを短縮し立体の物が平面に見える感覚を作り出した。それらは後の仕事と比較すると文字通りとみなされるかもしれないが、にもかかわらず、形はどのようにして空間に存在し、どのようにして感覚を操ることができるのか？ 陶磁器に関する先入観にどのように挑戦し、向上させることができるのか？ 受け手との対話がどのようにして意味の創造を促すのか？ というような、ステア氏を中心にある疑問をほのめかしている。

その後の仕事では、形と表面の相互作用が知覚にどのように影響するかがさらに研究された。《スモールジャー、ウエステッドジャー&ボウル》(1984)は、立体である作品自体の形との相互作用によって起こる動きの錯覚を利用している。例えば、ボウルは高速で回転しているように見える。構造的に、垂直の模様は水平の模様のリズムを崩すが、移動方向を示唆するため運動量の感覚を強める。これらの凹んだ垂直模様が内側に繰り返されることで、ボウルが時計回りに回転しているように見える。ウエ



ステッドジャーは西洋式の糸巻きのように回転し、中央の白い水平部分がウエスト部分を内側に押し込む。スモールジャーの揺らいだ線は、作品に膨張感を与え、その開閉を強調する。これらの作品では、形と表面を注意深く対話させ、準光学効果を介して空間の感覚を操作している。

1980年代後半になると、ステア氏は作品の形が複雑になり、線での表現に限界を感じるようになった。1988年にアメリカを訪れた後(薪窯でのストーンウェア制作の研究も含まれていた)、彼はより最小限の美しさを通じて、日常の器が彫刻的な表現としてどのように認識されるかを探求し始めた。初期、過渡期の作品は、形に目を引くために模様を用いていた。ルーシー・リーによる掻き落としのように、同心円がソーサーに適用され、反復によって形を強調した(このアプローチは英国の抽象画家ブリジット・ライリー(1931年生まれ)によっても利用された)。カップの縁の周りに描かれた線は、縁自体がどのように空間を作り出すかを強調している。ティーポットの取手のふくらみと水差しの平面は、光が静物彫刻としての形の感覚を活性化することを可能にした。したがって、シャドーポットの影は、余分な模様を必要とせず、形だけで強調することができる。

この作品を経て、ステア氏は形が持つ力に対しより強い感覚を持つことになる。《台座に置かれた2つのカップ》(2001)は、本質的に彫刻的な物体としてのカップに注目を集めている。カップは他のものを入れる前に、効果的かつ美しく空間を取り入れる必要がある。ステア氏はまた、同じ構成の一部として異なる素材を使用することで成される色調を探求し始めた。釉薬をかけた白磁カップは、黒い無釉薬のカップとは光の反射が異なり、より反射し影はあまり目立たない。黒いカップは光を吸収しやすいにもかかわらず、影が形の感覚を強めている。彫刻作品の台座と同じように、地面と作品に距離を与えることによって作品を「収容」する。現在博物館に置かれている質素な古代ギリシャの壺のように、台座の導入はカップの重要性を高めている。これらの作品は、ある種茶道のようにどこか儀式的であり、日々の営み、特に全人類に不可欠なものとしての飲食の喜びにおける重要性に注目を集めている。《アッティカ赤絵スキュポス》のように、ステア氏の作品はすべての感覚をつなぐ。

台座を用いた作品から発展した特に重要な形は蓋物であった。蓋物はおそらく茶葉と最も関連しているが、蓋物を台座の上に置くことで、それが儀式的の対象であるかのように再び特別な位置づけを与えた。これは必然的に、生きていた証を取める物として、そして人体の比喩として、ものを入れるという儀式において、より広い範囲での象徴性を引き起こした。実際、異なる時代、場所、文化において、石棺、墓、棺、骨壺が存在し、これらはすべて死者を収容し、追悼し、生きている者による穢れを防ぐものである。この重要性に対するステア氏の人類学的理解は、クイーテス展(2012-2014)の展示へとつながった。この展示は、MIMA(ミドルズブラ現代美術研究所)、カーディフ国立博物館、ウィンチェスター大聖堂、サマセット・ハウスで開催された。

クイーテス展は多くの作品で構成されていた。その中には、蓋物から発展した130個の骨壺や、石棺、人体の輪郭に似せて作られた大きな棺などが含まれていた。1つの骨壺は特に死を象徴していた。それは部分的にステア氏の義理の叔父であるレスリー・コックスの灰から作られ、その灰を入れるために作られたものであった。美術館や大聖堂などの様々な場所でこれらの作品が展示されたことは、ステア氏が陶磁器を用いて芸術性と宗教を融合させたことを示している。このことは、ウィンチェスター大聖堂に展示された際の彼の作品、視覚的な対比を与えてくれた《墓の記念碑》を見ても明らかである。

クイーテス展はまた、人の背丈ほどの高さがある記念碑的な壺も多く含んでいた。それらは人体と壺の関係性をほのめかしている。どちらも液体と塊でできた器であり、脆弱性と弾力性という矛盾した性質を示し、内部空間と外界を隔てる「皮」に



【写真④】記念碑の壺  
「クイーテス(死)」展、ミドルズブラ現代美術研究所、2012年、ジュリアン・ステア  
Monumental Jars  
Quietus, Middlesbrough Institute of Art, 2012,  
Julian Stair



【写真⑤】「クアティディアン(日常)」展、  
コルヴィー・モーラギャラリー、ロンドン、  
2014年、ジュリアン・ステア  
Quotidian, Corvi-Mora Gallery, London, 2014,  
Julian Stair



【写真⑥】「エクイバランス(同価値)」展、  
コルヴィー・モーラギャラリー、ロンドン、  
2018年、ジュリアン・ステア  
Equivalence, Corvi-Mora, London, 2018, Julian  
Stair

よって構成されている。これらの作品は、ステア氏がモニュメントと陶磁器の関係性をさらに研究するきっかけとなった。ロンドンのコルヴィー・モーラギャラリーで開催されたエクイバランス展(2018年)では、記念碑的なカップ、マグカップ、水差しが白いギャラリースペースの中央に置かれ、壁に設置された台座に小さな作品が並べられた。



【写真⑦】「アート、死と死後の世界」展、セインズベリーセンター、2023年、ジュリアン・ステア

Art, Death and the Afterlife, Sainsbury Centre, 2023, Julian Stair

真っ白なスペースの構造は、作品がオーディエンスと対話することで、より次元の高い作品になることを意味した。形の認識を前面に押し出し、マグカップをスケールアップして白いギャラリースペースに置くと、その作品は美術彫刻なのか陶芸なのか？ 受け手は、形、状況、大きさに基づき芸術と工芸との間の表現に疑問を投げかけられた。ステア氏は、空間をつかさどる美術彫刻と工芸の両方に存在し、陶磁器が2つの間を浮遊することが可能であることを提案しているように見えた。興味深いのは、同じような疑問が1977年のステア氏の卒業制作でも見て取れることだ。

しかし、同等であることは同じであることを意味しない。ステア氏は一貫して、陶磁器の形、地位、意味といった認識を変えようとしている。実際、2023年に彼は、世界的なコロナウイルスの大流行に反応し重要な一連の作品を展示した。セインズベリーセンター・フォー・ビジュアル・アートで開催された展覧会「アート、死と死後の世界」では、コロナウイルスにより亡くなった個人のために特別に作った葬儀用の壺を展示し、作品は土に亡くなった本人の灰を混ぜ制作している。

その他の壺は人体からスケーリングされたものであった。腕、脚、さらには人全体の輪郭が、一点ものやグループで構成された作品として用いられた。これらは技術的に完成された非常に現代的な作品であった。そして、セインズベリーセンターが持つ民族誌コレクションの古代儀式用品と共にこれらの作品が展示されたとき、何千年にも及ぶ陶磁器と人の形を結びつける伝統をステア氏が受け継いでいることが浮き彫りとなった。<sup>4</sup>



【写真⑧】顔つき土器(日本)  
縄文時代後期、紀元前1000年～紀元前400年、セインズベリーセンター

Pot with Face on the Rim  
Final Jomon period, c.1000-400 BC, Japan,  
Earthenware, Object number: 1119, Sainsbury  
Centre, UEA, UK. Photo: James Dunne

日本の慣用句「温故知新」が明らかにしているように、過去を振り返ることは新しいものを知覚することを可能にする。

ステア氏の作品は、美術や彫刻、特にモダニズムの運動に関連しているだけでなく、文明の本質的な側面としての陶芸の歴史、すなわち人類にとってのトーテムのようなものと関連している。彼は、陶磁器を分類するうえでの曖昧さをうまく利用してきた。すなわち、カップは最も高貴な類いのアートモチーフでありながら、地上の現実である死に固く結びつくことができ、また、美しい彫刻として捉えられながら、日々の営みでもさりげなく使われている。彼の50年のキャリアを通じて発展させてきた筋道があるとすれば、陶芸は、その学際性にもかかわらず、その物自体のパラメーターと示唆している条件で扱われるべきであるという主張である。彼の作品は、アートとして美しさを楽しむ以上のものであり、工芸の仕事においての本質的な功利主義以上のものでもある。ステア氏にとって、陶磁器の制作はそれ自体が強力な表現方法であり、彼の作品は、土が私たちの最も基本的なニーズと最も壮大な美的野心を駆り立てることを思い出させてくれるものである。

#### 註

- 1 ベン・ニコルソン「リリアン・サマーヴィルへの手紙 1954年3月25/26日」モリス・ド・ソマレスより抜粋、ベン・ニコルソン：スタジオインターナショナルスペシャル(ロンドン：スタジオインターナショナル、1969年)、57より
- 2 ルーシー・リー、シビル・フランケル著、モダン ポット：ハンス・コパー、ルーシー・リーとその同時代人(ロンドン：テムズ&ハドソン、2000年)、67より
- 3 ピーター・アズブデン「抽象的概念のルール」FTマガジン、18-19、2006年3月、34より
- 4 紀元前1000年から紀元前400年にかけての日本の縄文土器と、百万塔陀羅尼(764年から770年)を含む



The pots of Julian Stair are at once contemporary and historical, distinctly British and remarkably international. They are a product of both intellectual rigour and aesthetic refinement. Although they emerge from the British tradition of studio pottery initiated by Bernard Leach (1887-1979), and further advanced by the modernism of Lucie Rie (1902-1995) and Hans Coper (1920-1981), they are most influenced by examples of ancient pottery from around the world. Such influence does not result in simplistic imitation, however; Stair is more interested in the deep-rooted meanings of pots as evidenced in different civilisations throughout history.

Take, for instance, this *Attic Red-Figure Skyphos* (a pot used for the consumption of alcohol) from Ancient Greece, which dates from 460-450 BC.

It is adorned with the motif of other pots: a cooking pot, a wine jar, and a jug are placed in an interior. The design transforms the skyphos into a kind of self-referential meta-pot where form is also subject. The depiction of a woman drinking from a similar bowl to the bowl itself (a subversive act in a domestic setting where the consumption of alcohol was a male social activity) suggests that the ripest appreciation of this pot comes at the moment of its use. As such, it conveys the significance of pots as multi-sensory objects: they are concerned with sight, sound, taste, touch, and smell. Such analysis has revealed to Stair the concept of the meta-pot, which has been used extensively across his career. For him, a pot has much to say for itself as both form and subject.

Yet, for all his interest in ancient pottery, Stair's pots are also very contemporary and rather British. They resonate with twentieth-century British abstract painters such as Ben Nicholson (1894-1982), whose exploration of the architecture of jugs, mugs, and goblets was a central motif.

It is noteworthy that Nicholson exhibited alongside the British artist potter William Staite Murray (1881-1962) at the Beaux Arts gallery in London in 1927, the latter refuting Bernard Leach's directive that utilitarianism had to be the primary concern of pottery. Possibly influenced by Staite Murray's own love of Chinese porcelain, Nicholson expressed admiration for what he perceived to be an enduring sense of aesthetic reality in decorated Chinese vases:

In writing Herbert recently a letter which I did not in the end post, I found myself putting out an idea that what I am interested in in painting is in *realizing an experience* and not at all in *making a painting*. It's something to do with creating an *enduring reality* based on an experience of living which is by no means purely visual but is a rhythm arrived at by means of *all* the senses. In my work I don't want to achieve a dramatic arresting experience exciting as that can be, but something more enduring – the kind of thing one finds say in the finest Chinese vases or in the Cézanne apple paintings.<sup>1</sup>

Paralleling the analysis of the *Attic Red-Figure Skyphos* above, Nicholson also found in Chinese porcelain a transcendent multi-sensory aesthetic experience. Like Nicholson, the idea of pottery as an enduring reality and experience of living is of great importance to Stair.

Interestingly, Nicholson's still life works, especially his etchings, resonate with the work of Lucie Rie. There is no causal connection between the two in terms of art history, yet the sgraffito lines on a Rie's cup and saucer seem to echo Nicholson's scoring, his etchings made by drawing into steel plates with a sharp implement. Indeed, both utilise lines to sculpt space in an almost architectural manner, animating flattened planes into highly resonant and arresting

compositions. Stair has always been concerned with the sculptural possibilities of line, making both Ben Nicholson and Lucie Rie instructive points of reference.

During her lifetime, Lucie Rie refused to be classified as either traditional or modern, as an artist or as a craftsperson. She was simply a potter who made pots:

If one should ask me whether I believe to be a modern potter or a potter of tradition I would answer, I don't know and I don't care. Art alive is always modern, no matter how old or young. Art theories have no meaning for me, beauty has. This is all my philosophy. I do not attempt to be original or different. Something to which describe I am not clever enough [*sic*], moves me to do what I do.<sup>2</sup>

Rie remained consistent with the priorities of European modernism, where “purity of form and technological innovation were, crucially, allied to function”.<sup>3</sup> Importantly, Stair emerged into the profession of studio ceramics in the late 1970s, when heated debates about the categorisation of studio ceramics as either ‘art’ or ‘craft’ was at its height in Britain. Yet, like Rie, Stair obstinately refused to be pulled into any one category. The history of the pot as a tactile and functional object, the sculptural possibility of pottery, the visual appeal of surface, and the arrangement of form into a compositional tonality, have remained equally important to him. In this sense, he is, like Rie, simply a potter who makes pots. Yet, if one eye has been focused on the wheel, the other has been scanning debates about art and craft for the different ways in which his work might be framed. His art history PhD thesis, which focused on the development of British studio pottery criticism across the twentieth century, enabled him to contemplate the conceptualisation of his work through different perspectives as informed by history. The ‘ceramics as art or craft discipline’ debate in Britain has not been irrelevant to Stair; it is just that, by assiduously investigating how ceramic form sculpts space, he acknowledges both.

For his degree show in 1977, Stair produced a series of works that manipulated perceptions of containment – an approach that evokes the work of Ben Nicholson, where flattened planes were created through the manipulation of lines that could also be simultaneously recognised as three-dimensional forms, such as a cup or a goblet. In these early works, Stair successfully deployed trompe l’œil effects to evince volume and perspective. *Freestanding Reliefs* (1977) are strong examples: the reliefs – as the name suggests – are flattened forms meticulously carved and shaped into perspective to imply volume. In contrast, the *Shadow Pots* (1981) produced just a few years later used marks on a three-dimensional form to foreshorten them, to produce the sensation of a three-dimensional object becoming two-dimensional. Although they might be regarded as rather literal in comparison to later investigations, they nevertheless allude to questions that have remained central to Stair. How does form inhabit space and how can sensations be manipulated? How can preconceptions around the categorisation of ceramics be challenged and augmented? How does user interaction facilitate the creation of meaning?

Subsequent work further interrogated how interactions between form and surface could affect perception. *Small Jar, Waisted Jar, and Bowl* (1984) utilise marks that, by interaction with the three-dimensional form of the work itself, create an illusion of movement. The *Bowl*, for example, appears to spin at rapid speed. In compositional terms, the vertical marks break the rhythm of the horizontal marks, yet they intensify the feeling of momentum because they suggest directions of travel. These concave vertical marks are repeated to the interior, making the bowl appear to rotate clockwise. The *Waisted Jar* spins like a Western-style cotton spool, the white horizontal band in the middle squeezing the waist inwards. The waiving lines of the *Small Jar* afford a sense of emergence and growth, which amplify the opening and closing of the form itself. In these works, form and surface have been placed in careful dialogue to manipulate sensations of space via quasi-optical effects.

By the late 1980s, Stair began to feel that he had pushed line as far as it could go, whilst forms were becoming too complex. Following a trip to the USA in 1988 (which included some experiments in woodfired stoneware), he returned to explore how domestic forms could be



perceived as sculptural statements through a more minimal aesthetic. In earlier transitional work, this entailed using marks to draw attention to form. Redolent of sgraffito by Lucie Rie, concentric circles were applied to saucers to amplify shape through repetition (an approach also utilised by the British abstract painter Bridget Riley, b. 1931). A line drawn around the rim of a cup highlights how the rim itself actively sculpts space. The extrusion of handles on teapots and the faceting of jugs enabled light to activate sensations of the form as still life sculpture. Thus, the shadows on the *Shadow Pots* could be highlighted through form alone, without the need for additional marks.

This understanding led to a stronger sense of the power of form. *Two Cups on a Ground* (2001) draws attention to cups as intrinsically sculptural objects; that cups need to contain space effectively and aesthetically before they can contain anything else. Stair also began to explore tone, achieved by the use of different materials, as part of the same composition. The glazed white porcelain cup reflects light differently to the black unglazed stoneware cup; the white is more reflective, and shadows are less apparent, yet despite the black being more absorbent of light, shadows heighten our sense of the form. Akin to the plinth for sculpture, grounds 'contain' objects by giving them a resting place. Like a humble ancient Greek pot now placed in a museum, the introduction of a ground elevates the significance of the cup. Quasi-ceremonial, as though they belong in some kind of tea ceremony, these works draw attention to the significance of daily activities, specifically the celebration of food and drink as something essential to all humanity. Like the *Attic Red-Figure Skyphos*, Stair's work connects all the senses.

A particularly significant form to develop from the work on grounds was the caddie. The caddie is perhaps most associated with tea leaves, yet the elevation of a caddie on a ground once again afforded it a special status, as if it were a ritual object. This inevitably provokes analysis of its broader symbolism in rituals for containment, as a holder for the remnants of life, and as a metaphor for the human body. Indeed, in different times, places and cultures, there have existed sarcophagi, tombs, coffins, and urns, all of which contain and commemorate the dead, and prevent contamination with the living. Stair's anthropological understanding of this significance led to *Quietus* (2012-2014), an exhibition shown at MIMA Middlesborough, the National Museum Cardiff, Winchester Cathedral, and Somerset House in London.

*Quietus* consisted of numerous works, including *Columbarium* – an installation of 130 cinerary jars developed from the caddie form – as well as sarcophagi, and large jars thrown to resemble the contours of the human body. One cinerary jar was especially symbolic of death: it was partly made from, and made to contain, the ashes of Stair's Uncle-in-Law, Lesley Cox. The exhibition of these works in different locations – art galleries and cathedrals – signalled how Stair used ceramic practices to reunite artistry and religion, an aspect readily apparent in the tomb monuments that provided a visual counterpoint to Stair's works when they were exhibited in Winchester Cathedral.

*Quietus* also included a number of *Monumental Jars* that, constructed in sections to rise to the height of a person, inferred relationships between the human body and the pot: both are containers of liquid and mass, exhibit the contradictory qualities of fragility and resilience, and are constituted by 'skins' which divide interior space from the exterior world. These works led Stair to further investigate questions of monument and the status of the pot. In *Equivalence* (2018), held at the Corvi-Mora gallery in London, monumental cups, mugs, and jugs were placed in the centre of a white gallery space, whilst smaller works on wall-mounted grounds were hung around the gallery walls.

The architecture of the white space meant that the works became meta-pots in dialogue with themselves. Perceptions of form were foregrounded. If the proportions of a mug are scaled up and placed in a white gallery space, is the work fine art sculpture or pottery? Visitors were invited to question the delineations between art and craft based upon form, context, and scale. Stair seemed to propose that the containment of space exists in both fine art sculpture and

craft, enabling ceramics to hover between the two. Interestingly, the same conceptual questions surfaced in works from Stair's degree show in 1977.

To be equivalent does not mean to be the same, however. Stair has consistently sought to shift perceptions about ceramics: its form, status, and meanings. Indeed, in 2023, he exhibited an important series of works responding to the global Covid-19 pandemic. The exhibition *Art, Death and the Afterlife*, held at the Sainsbury Centre for Visual Art, displayed funerary jars that Stair had especially made for individuals who had died because of the virus, and whose ashes had been incorporated into the clay body that now housed their remains.

Other pots had been scaled from the human body: arms, legs, and even entire profiles were used as the proportions from which individual pieces and group compositions were constructed. These were technically accomplished and very contemporary works. Yet, when exhibited alongside ancient ritual objects from the Sainsbury Centre's own ethnographic collection, these pots highlighted how Stair, in uniting pottery with the form of the human body, was continuing a tradition spanning thousands of years.<sup>4</sup>

As the Japanese idiom “*onkochishin*” makes clear, reviewing the past allows us to perceive the new.

Stair's work relates to movements in fine art and sculpture, especially modernism, but also to the history of pottery as an essential facet of civilisation – the pot as a totemic marker of humanity. He has successfully exploited the ambivalence of categorising ceramics: that cups can be a subject of the loftiest kind of fine art, yet resolutely attached to the earthy realities of death; aesthetically contemplated as sculpture yet used unpretentiously in the everyday business of life. If there is a developmental thread across his fifty-year career, it is the assertion that pottery, despite its interdisciplinarity, should be treated on its own terms according to its own parameters and referents. His work is more than the aesthetic pleasure of fine art; yet it is also more than the essential utilitarianism of craft practice. For Stair, ceramic practices are themselves powerful modes of expression. His work is a reminder that clay services our most basic needs and our grandest aesthetic ambitions.

#### Notes

1 Ben Nicholson, 'Extract from letter to Lilian Somerville, March 25/26 1954,' in Maurice de Sausmarez, *Ben Nicholson: A Studio International special* (London: Studio International, 1969), 57.

2 Lucie Rie, quoted in Cyril Frankel, *Modern Pots: Hans Coper, Lucie Rie & their Contemporaries* (London: Thames & Hudson, 2000), 67.

3 Peter Aspden, 'Rules of Abstraction,' *FT Magazine*, 18-19, March 2006, 34.

4 These included a Jōmon Pot, Japan, 1000-400 BCE and a Pagoda Reliquary containing a printed prayer, Japan, 764-770.



#### 凡例

- 本書は、2024年1月20日(土)から4月7日(日)にかけて益子陶芸美術館で開催する企画展「ジュリアン・ステアと加守田章二 ―“うつわ”の必然性―」の図録である。
- 作品番号は、陳列順序と必ずしも一致しない。
- 図版頁の作品情報は、作品番号、作品名、制作年、寸法(高さ(h)×幅(w)×奥行(d)または高さ(h)×最大径(w)cm)、所蔵の順に記載した。
- 本書テキスト中の加守田章二作品は、(cat.no.K-〇〇)と表記した。

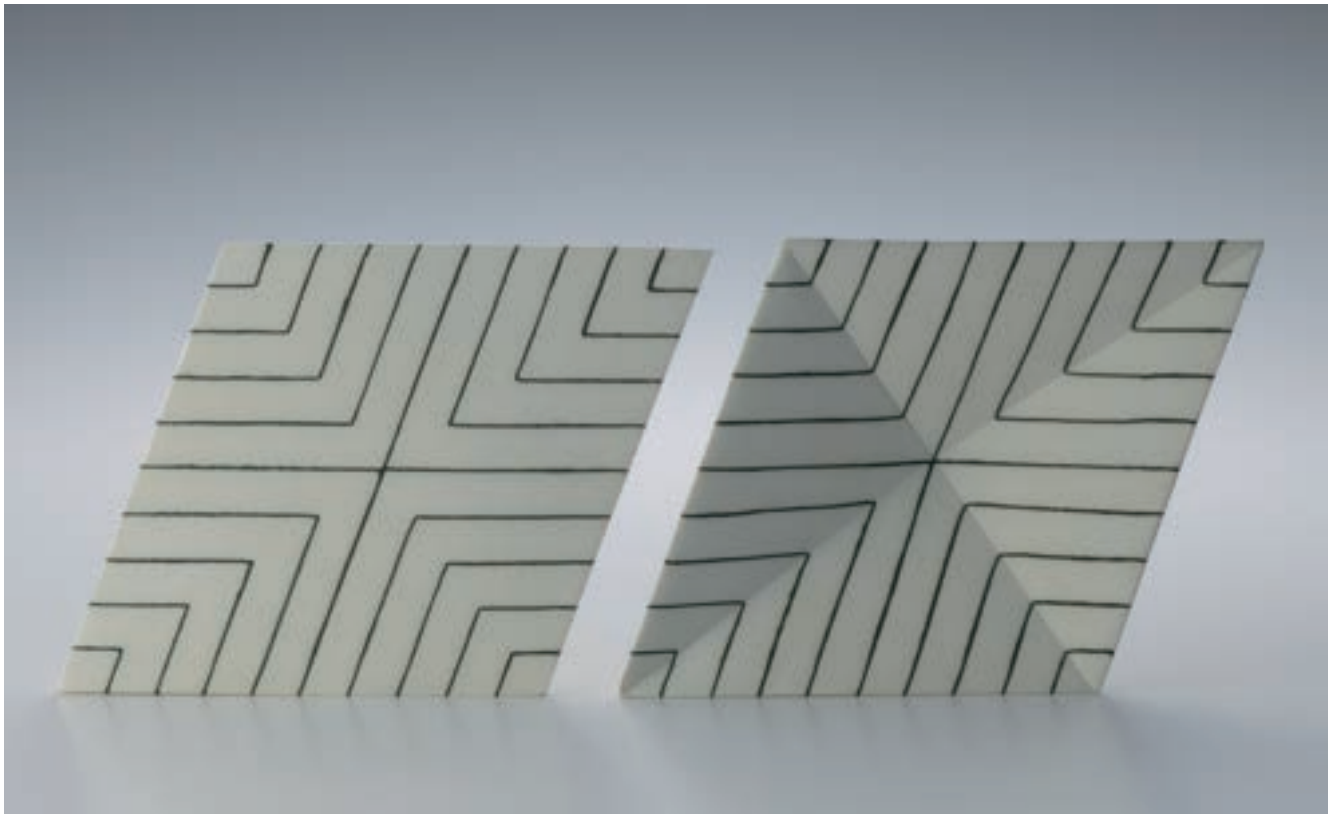
#### Remarks

- This is the catalogue of the special exhibition “JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA: THE INEVITABILITY OF VESSELS” to be held at Mashiko Museum of Ceramic Art from 20th January to 7th April 2024.
- The numbers of the works do not necessarily correspond to the display order.
- Plates captions contain the following information, in order: opus number, title, year completed, dimensions (hight (h) × width (w) × depth (d) or hight (h) × maximum diameter (w) (cm)), collection.
- Shoji Kamoda's works in the text of this book are marked as (cat.no.K-xx).

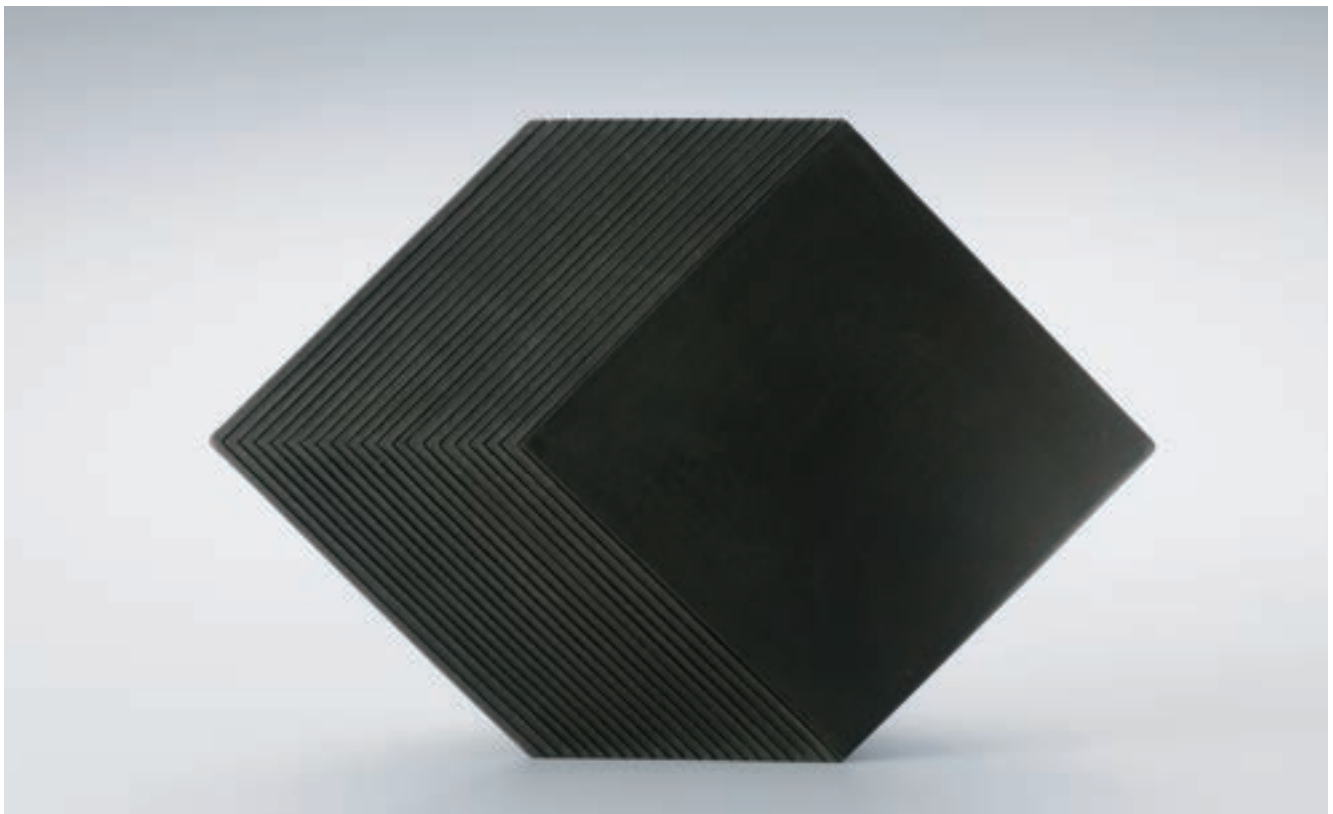
Julian Stair

---





1 ふたつの平行四辺形 Two Parallelograms  
1976 h16.0 w40.0 d6.5



2 ネッカーの立方体 Neckar Cube  
1977 h18.5 w27.5 d11.0





3 彫刻されたペアのビーカー Pair of Carved Beakers  
1979 左(Left): h11.7 w5.0 右(Right): h7.4 w6.0



4 シャドウボウル Shadow Bowl  
1981 h13.0 w15.0



5 壺1 Jar I  
1983 h18.0 w18.0



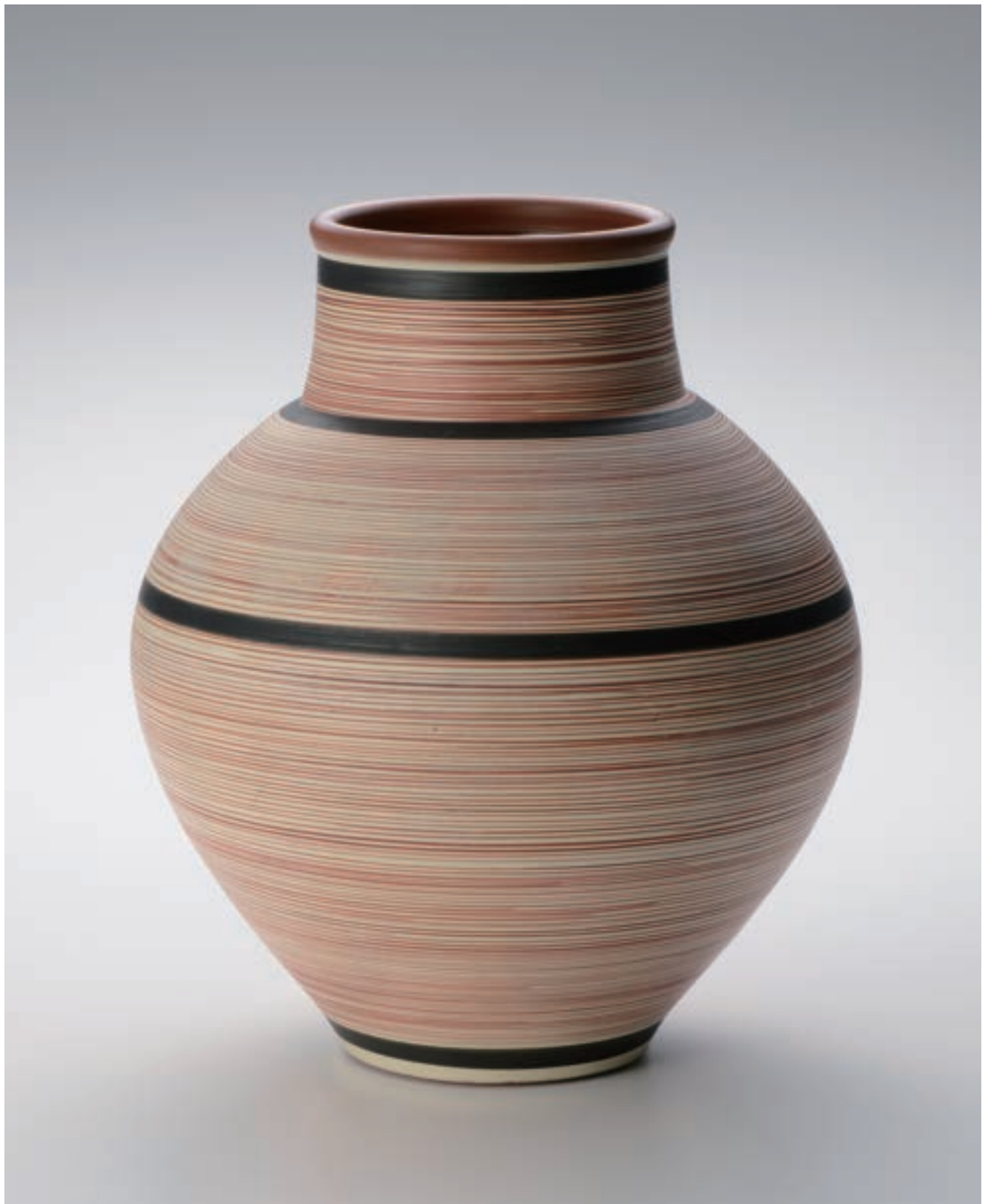
6 壺2 Jar II  
1984 h17.5 w11.0



7 壺3 Jar III  
1985 h19.0 w15.0



8 鉢1 Bowl I  
1986 h7.5 w14.0



9 大壺 Large Jar  
1987 h30.0 w25.0



10 ティーポット1  
Teapot I  
1988 h21.0 w16.0 d11.0



12 面取ティーポット  
Faceted Teapot  
1997 h20.0 w21.0 d15.0





11 カップアンドソーサー、ジャグ Cups and Saucers and Jug  
 1995 カップ左 (Cup Left): h8.7 w16.0 カップ右 (Cup Right): h8.0 w16.0 ジャグ (Jug): h12.3 w10.4 d7.4



13 デミタスカップアンドソーサー Demi-tasse  
 1997 h9.0 w15.5



14 大鉢 Large Bowl  
1998 h9.0 w38.0



15 ビーカー Beaker  
1998 h16.0 w10.0



16 瓶 Bottle  
1998 h18.0 w10.0





17 三角キャディー Triangular Caddy  
1999 h10.0 w20.0 d20.0



18 楕円皿 Oval Dish  
1999 h5.0 w29.0 d27.0



19 台座に置かれた2つのカップ Two Cups on a Ground  
2001 h10.0 w18.0 d9.0



21 日常の一人分の食器 Quotidian place setting  
2014 h11.0 w31.0



20 台座に置かれた5つのティーポットとキャディ Five Teapots and Caddies on a Ground  
2013 h25.0 w92.0 d9.0  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



22 台座に置かれた5つのカップ Five Cups on a Ground  
2019 h20.0 w48.0 d10.0



23 正方形の骨壺 Square Cinerary Jar  
2020 h19.0 w16.0 d16.0





24 二重楕円の骨壺 Double Elliptical Cinerary Jar  
2020 h17.7 w19.0 d18.0



25 身体型壺 Somatic Jar  
2023 h46.0 w15.0

Shoji Kamoda

---





1 面取花瓶 Faceted vase  
1958 h18.6 w12.4 d12.6  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



2 面取花瓶 Faceted vase  
1958 h19.4 w12.2 d12.2  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



3 灰釉鉢 Bowl, ash glaze  
c.1960 h10.9 w22.6  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



4 角皿 Square plate  
1961 h8.0 w43.0 d43.5  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art





5 灰釉皿 Plate, ash glaze  
c.1965 h5.0 w27.5  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



6 鉄釉鉢 Bowl, iron glaze  
c.1965 h7.0 w26.0  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



7 灰釉扁壺 Flat jar, ash glaze  
c.1965 h34.5 w20.0 d15.0  
益子陶芸美術館 (小滝コレクション)  
Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)



8 灰釉花瓶 Vase, ash glaze  
c.1966 h21.4 w11.4 d10.4  
益子陶芸美術館  
Mashiko Museum of Ceramic Art



9-2 灰釉盃 Sake cup (Sakazuki), ash glaze  
c.1965 h4.6 w7.0

9-1 灰釉德利 Sake bottle (Tokkuri), ash glaze  
c.1965 h16.3 w10.2  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



10 灰釉鉢(向付) Bowls (Mukōzuke), ash glaze  
1967 h7.0 w18.4  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



11 壺 Jar

1967 h31.0 w20.5

益子陶芸美術館

Mashiko Museum of Ceramic Art



12 壺 Jar

c.1967 h17.0 w18.0

益子陶芸美術館

Mashiko Museum of Ceramic Art





14 紫面鉢 Purple faceted bowl  
1968 h12.0 w23.0 d21.0





13 銀陶角鉢 Square bowl, silver glaze  
1968 h15.0 w28.1 d28.5  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



15 炝器 面瓶  
Faceted bottle, stoneware  
1969 h21.8 w19.0 d11.8  
益子陶芸美術館  
Mashiko Museum of Ceramic Art



16 曲線彫文花瓶 Vase with curving incised pattern

1970 h21.5 w19.5

益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art



17 曲線文壺 Jar with curving incised pattern

1970 h20.5 w26.0

益子陶芸美術館(小滝コレクション) Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)



18 彩陶波文壺 Colored jar with wave pattern  
1971 h9.0 w22.0  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art





19 壺形彩陶 Colored jar  
1971 h21.0 w14.0 d15.0  
益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art





20 彩色茶碗 Colored tea bowl

1975 h10.0 w15.0

益子陶芸美術館寄託 Deposit : Mashiko Museum of Ceramic Art



21 壺 Jar

1975 h18.5 w16.9

益子陶芸美術館

Mashiko Museum of Ceramic Art



22 壺 Jar  
1977 h36.0 w18.0 d16.0  
益子陶芸美術館(小滝コレクション)  
Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)



23 壺 Jar  
1977 h30.5 w19.0 d13.8  
益子陶芸美術館(小滝コレクション)  
Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)



24 壺 Jar  
1979 h28.5 w22.0 d16.6  
益子陶芸美術館  
Mashiko Museum of Ceramic Art



25 壺 Jar  
1979 h25.2 w23.8  
益子陶芸美術館  
Mashiko Museum of Ceramic Art





1971年4月、東京交通会館のギャラリー手で開かれた加守田章二展の会場に次のような言葉が掲げられた。

「私は、陶器は大好きです。しかし、私の仕事は陶器の本道から完全に離れています。

私の仕事は陶器を作るのではなく、陶器を利用しているのです。私の作品は、外見は陶器の形をしていますが、中身は別の物です。これが私の仕事の方向であり、また、私の陶芸個人作家観です。」

この個展で発表された作品は肌色の化粧土を掛けた器体に緑、白、赤でうねるような波文が彩色された作品であった。その中で注目されるのが作品名である。日本の陶器の作品名は本来、釉薬、文様、器形あるいは色、文様、器形というような順番で最後に「器形」が表されるのが普通である。1971年春の個展には《彩陶波文壺》(cat.no.K-18)という彩色、文様、器形という命名の作品がある一方、もう一つ《壺型彩陶》(cat.no.K-19)と命名された作品が出品されている。この個展に出品された作品名は「形」を主体としたものと、「彩陶」を主体としたものが混在している。基本的には変わらない陶器(陶のうつわ)であっても、このことは加守田の心の中で自身の意識が「うつわ」から離れ、彩られた陶そのものに移ろいかけていた心の動きが見て取れるのである。このことは展覧会会場に掲げられた言葉と同期して、加守田自身の作品が単なる「うつわ」を越えたものであるということを示唆している。「うつわ」は「内と外がある形」と言葉を換えることで、抽象的な形と捉えることが出来る。さらに、「うつわ」から用途を除いてしまうと、より抽象的なモノになるのである。

これまで幾度か開催されてきた加守田章二展では多くの論客が加守田作品の造形や文様について様々な論評を述べてきた。ある意味言い尽くされているともいえる。しかし、加守田が何故うつわ形から離れないのか、この点については殆ど論じられてこなかった。加守田自身の言葉によれば「オブジェを作らないのは、僕の性格ですね。」<sup>1</sup>という。本展「ジュリアン・ステアと加守田章二―“うつわ”の必然性―」では二人の陶芸家と「うつわ」という造形との関わりを考えてみる展覧会である。

## うつわへのプロセス

今から約13000年前の日本で作られ始めた小型の土偶は無垢の塊であったが、6000年後の縄文時代後期初頭には筒型土偶や仮面土偶という中身が中空となった土偶が現れる。大型埴輪の時代には当然中空にして作られた。円筒埴輪もその類例である。10000年前の古代から土を焼くという土との対話によって我々日本人は土の特性を知り、土を手にとると無意識的に「うつわ」を作るようになっていたと考えられる。周知のとおり、中国から臨済宗を学んだ入宋僧の栄西が点茶<sup>2</sup>を日本に持ち帰ったと云われている。やがて喫茶の習慣は茶道となり、日本人は茶道に用いる陶器に絶対的な美的価値を認め、茶陶が美的な価値をもつようになっていく。つまり抹茶文化によって陶器が美術として認められるようになる。それに対して、西洋では用途のあるモノを作るのは職人である、というような暗黙の了解がある気がするのだ。この意味で日本は陶芸文化を世界で最も大切にしていた国であり、陶芸大国である。

## 土にとっての必然

加守田の場合は轆轤による成形から手捻りによる成形に変わっていく。それは手捻りから轆轤へと移る焼き物の歴史に逆行するようであるが、轆轤から生まれる円筒形から離れ、どのような造形も作りうるという自



---

由を手に入れたということである。それでも加守田はうつわ形から離れようとはしなかった。その必然性とは何だったのか。土にとって焼かれたときに最も破綻をきたさない造形はうつわ形、あるいは中(内)と外を持った形であること。論理的に熱を体内から放出する構造体のうつわ形はもっとも焼成に適した形である。土を焼成する時の「うつわ」の必然性の一つがここにある。美術評論家長谷川公之との対談の中で加守田は「手捻りってのは、面白いことは面白い。確実に中の空間ってものが、できていくんですからね。」<sup>3</sup>という言葉を残していることから、加守田の意識にも中と外があった。

## 結びに

土という素材を使って器を作ろうが作るまいが陶芸は自由と言う方もいるだろう。確かにそれは造り手の自由である。他人に言われる筋合いのものではない。現代では様々な配合の土や焼成方法によって無垢の陶質アートも作られている。それを否定するつもりなどない。しかし、多くの者が粘土を手にして無意志的にうつわを作ろうとする。あるいは作る。その理由、必然性を一度考えてみることで陶芸の深さを垣間見るのではないか。

註

- 1 『炎芸術』17、阿部出版、1987年、p.29、長谷川公之との対談から
- 2 茶葉を粉末にして茶筌で点てること。
- 3 『炎芸術』17、阿部出版、1987年、p.30、長谷川公之との対談から

In April 1971, the following words were put up at the site of the Shoji Kamoda exhibition held at the gallery "Hand" of Tokyo Transportation Hall.

"I love pottery, but my work is completely off the main path of pottery.

My job is not to make pots, I'm using pottery as a medium. My work is shaped like pots on the outside, but inside is something else. This is the direction of my work and also my view of pottery as an individual artist."

The works presented at this exhibition were painted in flesh-colored slip with undulating patterns in green, white and red. The most notable of these are the title of the works. The titles of Japanese ceramics are usually expressed in the following order: glaze, pattern, shape, or color, pattern, shape. In the exhibition in the spring of 1971, there was a work named "Colored jar with wave pattern" (cat. no. K-18), which was named "color, pattern, shape," while another work named "Colored jar" (cat. no. K-19) were exhibited. The titles of the works exhibited at this exhibition were a mixture of those that are mainly "shape" and those that are mainly "colored ceramics." Even though the ceramics are basically the same, this shows that Kamoda's mind had moved away from "vessels" and was about to move to the colored ceramics itself. This suggests that Kamoda's works are more than just "vessels." By changing the word "vessels" to "a shape that has an inside and an outside," it can be regarded as an abstract shape. Furthermore, when the purpose is removed from "vessels," it becomes more abstract.

At the Shoji Kamoda Exhibition, which has been held several times here, at Mashiko Museum of Ceramic Art, many critics have made various comments on the shapes and patterns of Kamoda's works. In a sense, it can be said that they have been exhausted. However, there has been little discussion on why Kamoda does not leave the shape of the vessels. According to Kamoda's own words, "It is my character not to make objects."<sup>1</sup>

In this exhibition, "Julian Stair and Shoji Kamoda: The Inevitability of Vessels" we consider the relationship between the two artists and the shape of the vessels.

### Process to the Vessel

The small earthen figurines that began to be made in Japan about 13,000 years ago were solid lumps, but 6,000 years later, at the beginning of the latter half of the Jomon period, cylindrical earthen figurines and masked earthen figurines, which were hollow inside, appeared. Naturally, they were made hollow in the era of large haniwa. The cylindrical haniwa is a similar example. It is thought that since ancient times 10,000 years ago, the Japanese have known the characteristics of the clay through a conversation with the clay by firing, and when they took the clay in their hands, they spontaneously made a "vessel." As is well known, it is said that Eisai, a monk who went to China to study the Rinzaï sect, brought back Tencha<sup>2</sup> to Japan. Before long, the custom of tea drinking became the tea ceremony, and the Japanese recognized the absolute value of beauty in the pottery used in the tea ceremony, and tea pottery came to have an aesthetic value. In other words, pottery came to be recognized as an art by the matcha culture. On the other hand, in the West, there seems to be an implicit understanding that it is the craftsmen who make things that are useful. In this sense, Japan is a country that has placed the greatest importance on pottery culture in the world and is a major country in pottery making.

### Necessity of the clay

In the case of Kamoda, wheel was replaced by hand building. This seems to go against the history of pottery, which shifted from hand building to wheel. This means that Kamoda gained the freedom to make any shape, away from the cylindrical shape that came out of wheel. Nevertheless, he did not try to break away from the shape of a vessel. What was the necessity? The shape of a vessel, or a shape that has an inside and an outside, is the shape that is least likely to collapse when the clay is firing. The shape of a vessel that logically releases heat from the inside of the body is the most suitable shape for firing. This is one of the necessities of a vessel when firing clay. In a conversation with Kimiyuki Hasegawa, a

---

critic of fine arts, Kamoda said, “Hand building is interesting. The space inside is surely created.”<sup>3</sup> This means there was an inside and outside in Kamoda’s consciousness.

### **To the conclusion**

There may be some people who say that pottery is free to be made, whether or not it is made from clay. It is certainly the freedom of the artist. It is not something that can be said by others. Nowadays, various mixtures of clay and various firing methods are used to make pure pottery art. I don’t mean to deny it. However, many people unconsciously try to make a vessel with clay in their hands. Or, they do. By once considering the reason and necessity, we can glimpse the depth of pottery.

#### Notes

- 1 “Honoho Geijutsu” (Flame Art), Vol. 17, ABE PUBLISHING LTD., 1987, p. 29, from a conversation with Kimiyuki Hasegawa
- 2 Powdered tea leaves made with a chasen (tea whisk).
- 3 “Honoho Geijutsu” (Flame Art), Vol. 17, ABE PUBLISHING LTD., 1987, p. 30, from a conversation with Kimiyuki Hasegawa

陶芸大国である日本において最古の土器の誕生は約16,000年～15,000年前に遡る。その後5世紀になって全く新しい製陶技術が朝鮮半島から伝わり作られたのが須恵器である。須恵器は、ろくろで成形し、窖窯とよばれる地下式・半地下式の登り窯を用いて1,100°C以上の高温で焼き上げたものであり、還元焰焼成されることで焼き締まり硬質になる。中には薪の灰が自然釉となったものもあるが、基本的には無釉で、日本で人工的な釉薬を用いた陶器が作られるようになるのは、7世紀後半のことである。その後、六古窯と呼ばれる産地(愛知県の常滑焼、瀬戸焼、福井県の越前焼、滋賀県の信楽焼、兵庫県の丹波焼、岡山県の備前焼)での生産が盛んになり、それらは現在も続く窯業地となっている。

安土桃山時代には、中国からもたらされた茶の湯の文化が花開き、千利休の創意により赤楽と黒楽2種類の楽茶碗を焼いた初代長次郎は、楽焼の創始者となった。茶陶の隆盛により日本では、やきものが美術品としての価値を持つようになったと考えられる。

明治期、昭和と近代化の中で日本の陶芸も多種多様に変化し、宮川香山や板谷波山といった、それまでの陶工・職人としてではなく、一人の作家として作陶する者も増えていく。

### 受け継がれる伝統

伝統を受け継ぐ一例として挙げたいのが柿右衛門と今右衛門である。初代酒井田柿右衛門は柿右衛門様式とよばれる独自の様式を確立したが、その技法は一度途絶えてしまう。しかし、十二代、十三代が濁手の復活を目標に掲げ、見事その技法の復興をとげる。同じ有田で鍋島藩の御用赤絵師として制作を行った今泉今右衛門もまた、一度途絶えてしまった技法を十代、十一代、十二代の三代にわたり江戸期色鍋島の復興に努め実現させた。さらに十三代、そして現在の十四代はデザイン性を極め、伝統を踏まえつつも洗練された作風となっている。

### 伝統の中の革新

民芸運動は柳宗悦を中心に展開された。無名の職人たちによって作られた雑器や日常の生活道具に美を見出し、美は生活の中にあると語られ今日でも民芸(民衆の工芸)への関心は薄れることがない。濱田庄司、河井寛次郎らは、柳とともに民芸運動に携わった。富本憲吉は東京美術学校の図案科出身で、四弁花模様や羊歯模様など独自の模様を考案する。京都市立美術大学で教鞭を執り、自身の技法や釉薬の調合について広く公開し、多くの陶芸を志す者達に影響を与えた。濱田庄司は日用雑器に美を

見つけ、世界へと発信した。民芸運動以前の1918年に沖縄壺屋を訪れその土地の暮らしと仕事とに保たれている純粹さに惹かれたといい、その中でも「赤絵」は、琉球の古赤絵や紅型の色彩に触発され、始められた技法である。<sup>1</sup>河井寛次郎は、中国古陶磁に倣った作品にはじまり、民芸的な「用の美」を感じさせる作品、そして力強く生命感溢れる作風へと変化していく。

荒川豊蔵は桃山時代に作られた志野の陶片を美濃の大萱で発見し、その地に窖窯を築き志野や瀬戸黒、黄瀬戸といった桃山陶の再現に尽力した。同じく桃山陶の研究と再現に心血を注いだ加藤唐九郎は、黄瀬戸、瀬戸黒、織部を手掛けた。岡部嶺男は粉引きをはじめ、志野や唐津を手掛けながら、中国「窯変米色瓷」の再現に成功し、「嶺男青瓷」と呼ばれる独自の青瓷釉の作品を生み出した。

1948年7月、八木一夫を中心とした5人の作家により京都で走泥社が結成される。走泥社は、その後会員の入れ替わりを経ながら1998年まで50年にわたり日本の陶芸界を牽引していった。前衛陶芸、いわゆる「オブジェ焼」が浸透したのは走泥社があつてこそのことである。

萩焼の窯元に生まれ、伯父(十代三輪休雪、のちの休和)も、父(十一代休雪、のちの壽雪)も萩焼の重要無形文化財保持者で、自身も十二代休雪となった三輪龍氣生は、その長い伝統の中に留まらず自身の作風を作り上げた。

### 伝統に縛られない新たな陶芸

前述の過程を経て、伝統に縛られない新たな陶芸が誕生する。本展出品作家である加守田章二、そして窯業地の出身である森陶岳(岡山県伊部)と栗木達介(愛知県瀬戸)の3人は、口のあるやきものを「うつわ」として捉え、「うつわ」であることを前提としてそこからさらに発展し、うつわの形をしているがうつわの用途に留まらない作品を作っていく。加守田は、1967年に第10回高村光太郎賞を彫刻家の建畠覚造とともに造形部門で受賞したが、このことは、加守田のうつわが彫刻作品と同様に使うことを目的としているのではなく、鑑賞の対象であるという考え方が、世の中に認識されたことを示している。<sup>2</sup>数年ごとに新たな技法を生み出し制作した加守田の作品は、今もなお多くの人を惹きつけており、加守田作品に魅せられた陶芸家たちがまた新たな挑戦を続けているのである。

註

1 矢部良明『増補新装カラー版 日本やきもの史』、美術出版社、2018年、151頁

2 外館和子『現代陶芸論』阿部出版、2023年、25頁

このほか、以下の文献を参考とした。

金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年

外館和子『日本近現代陶芸史』阿部出版、2016年

## Modern Japanese ceramics seen from a broader perspective

Utako Iso  
Curator of Mashiko Museum of Ceramic Art

In Japan, a powerhouse of ceramic, the earliest known earthenware dates back to approximately 16,000 to 15,000 years ago. In the fifth century, a completely new pottery technique was brought to Japan from the Korean Peninsula. Sue pottery was formed on wheels and fired at a high temperature of over 1,100 °C in an underground or semi-underground climbing kiln called Anagama. It is hardened by reduction firing. Some are naturally glazed from the ashes of wood, but they are basically unglazed. It was not until the late seventh century that pottery with artificial glaze began to be made in Japan.

After that, production flourished in the Six Ancient Kilns (Tokoname and Seto ware in Aichi, Echizen ware in Fukui, Shigaraki ware in Shiga, Tamba ware in Hyogo, and Bizen ware in Okayama), and they have become a ceramic area that continues to this day.

In the Azuchi-Momoyama period, the culture of chanoyu (tea ceremony), which was brought from China, started to bloom. With Sen no Rikyu's creativity, Chojiro produced two types of Raku tea bowls, one red and one black, and became the founder of Raku ware. It is thought that the flourishing of tea ceremony ware made ceramics valuable as an art object in Japan.

Japanese ceramic underwent a variety of changes during the Meiji period, the Showa period, and modernization. An increasing number of people, such as Kozan Miyagawa and Hazan Itaya, created ceramics not as makers or craftsmen but as artists.

### Passing down the tradition

Kakiemon and Imaemon are two examples of passing down the tradition. The first Kakiemon Sakaida established a unique style called Kakiemon Style, but the technique was once lost. However, the twelfth and thirteenth generations set a goal to revive the Nigoshide, a milky white porcelain body and successfully reproduced it. Imaemon Imaizumi, who worked as an official painter for the Nabeshima domain in Arita, also worked on the revival of Iro-Nabeshima, a porcelain with multi-colored overglazed enamel in the Edo period for three generations, the tenth, eleventh, and twelfth generations, and realized the technique that had once been lost. In addition, the thirteenth and present the fourteenth has a sophisticated style while keeping the tradition in mind, with an excellent design.

### Innovation in the tradition

The Mingei Movement was initiated by Soetsu Yanagi. He found beauty in ceramics and other everyday utensils made by unknown craftsmen. Even today, people's interest in Mingei (folk art) continues to grow. Shoji Hamada, and Kanjiro Kawai, along with Yanagi, were involved in the Mingei Movement. Kenkichi Tomimoto, who studied design at the Tokyo School of Fine Arts, came up with his own designs, such as a four petaled flower pattern and a ferns pattern. He taught at the Kyoto City University of Fine Arts, and widely publicized his techniques and the composition of glazes, which influenced many would-be ceramic artists. Shoji Hamada discovered the beauty in Mashiko's everyday pottery and brought it to the world. In 1918, before the Mingei Movement, he visited Tsuboya pottery district,

Okinawa where he said he was drawn to the purity of life and work. Among them, "Aka-E(red paint)" is a technique that was inspired by the colors of Ryukyuan Ko-Aka-E (old red paint) and Bingata, a traditional stenciled resist dyeing technique originating in Okinawa.<sup>1</sup> Kanjiro Kawai began his work by imitating old Chinese ceramic, and transformed it into a work that gives a sense of the "beauty of daily use" of folk art, and a style that exudes a strong sense of life.

Toyozo Arakawa found pieces of Shino-ware made in the Momoyama-period in Ogaya, Mino. He built Anagama (Anagama Kiln) there and made efforts to reproduce Shino-ware, Seto-kuro, and Ki-seto. Tokuro Kato, who also devoted himself to the study and reproduction of Momoyama-ware, worked on Ki-seto, Seto-kuro, and Oribe-ware. Mineo Okabe succeeded in re-creating Chinese ceramics called "Yohen Beishokuji (celadon)" while working on various ceramics such as Kohiki glaze, Shino glaze, and Karatsu ware. He also created his own glaze called "Mineo celadon."

In July 1948, the Sodeisha group was founded in Kyoto City by five artists, mainly Kazuo Yagi. While the group's members came and went over the years, Sodeisha remained at the forefront of Japanese ceramics for a total of 50 years. It was with the Sodeisha that avant-garde pottery, so-called "Objet-yaki," became widespread.

Born in a Hagi ware pottery, his uncle, the tenth Kyusetsu (later Kyuwa) and his father, the eleventh Kyusetsu (later Jyusetsu) were both holders of Important Intangible Cultural Property of Hagi ware, and Ryukisho Miwa, who became the twelfth Kyusetsu himself, not only built his own style in the long tradition, but also created his own style.

### New ceramics, free from the tradition

Through the process described above, a new type of ceramic that is not bound by tradition was born. The three artists, Shoji Kamoda, who is showcased in this exhibition, Togaku Mori (Imbe, Okayama) and Tatsusuke Kuriki (Seto, Aichi), who were originally from the ceramic town, regard pots with a mouth as a "Vessel," and based on the premise that it is a "Vessel," they further developed from there to create works that are in the shape of a vessel but are not limited to the use of it. In 1967, Kamoda and the sculptor Kakuzo Tatehata won the 10th Kotaro Takamura Award in the category of Molding. This shows that the world has recognized the idea that Kamoda's vessel is not intended to be used like his sculptural pieces, but rather as an object of appreciation.<sup>2</sup> Throughout his creation, Kamoda revealed a new technique every few years. Kamoda's work are still attracting many people, and ceramicists who are fascinated by his works continue to take on new challenges.

#### Notes

- 1 Yoshiaki Yabe, "The Concise History of Japanese Ceramics. Enlarged New Color Edition", Bijutsu Shuppan-sha Co., Ltd., 2018, p. 151
- 2 Kazuko Todate, *Gendai Toge Ron (Modern ceramic art theory)* ABE PUBLISHING LTD., 2023, p. 25

In addition, the following literature was referred to.  
Kenji Kaneko, "Gendai Toge no Zokei Shikou (Formative thinking in contemporary ceramics)", ABE PUBLISHING LTD., 2001.  
Kazuko Todate, "History of Modern and Contemporary Japanese Pottery", 2016, ABE PUBLISHING LTD.



## ジュリアン・ステア 略年譜／Julian Stair Biography

- 1955年 イギリス・ブリストルに生まれる
- 1975年 スコット・マーシャルのアシスタント(セント・ジャスト／コーンウォール)
- 1978年 カンバーウェル美術学校陶芸専攻卒業
- 1981年 英国王立美術大学院陶芸専攻修了(ロンドン)
- 1984年 オックスフォードセラミックギャラリーにて個展
- 1997年 英国文化振興会開催「Time for Tea」展1997-1999(ブラジル、ペルー、ボリビア、メキシコ、香港)
- 1999年 「The New White」展(ヴィクトリア&アルバート美術館／ロンドン)
- 2002年 英国王立美術大学院PhD取得 博士論文 英国スタジオポタリー1910-1940(ロンドン)
- 2004年 ワールドクラフトカウンシルにてヨーロッパアンチーブメントアワード受賞
- 2011年 「ある日のヴァンガード・コート」展(益子陶芸美術館)
- 2012-14年 「クィーテス、器、死と人体」展(ミドルズブラ現代美術研究所、国立ウェールズ博物館、ウィンチェスター大聖堂、サマセット・ハウス)
- 2014年 「クォティディアン」展(コルヴィー・モーラギャラリー／ロンドン)
- 2017年 イグザンプルフェアにてバイエルン州賞金賞受賞(ミュンヘン／ドイツ)
- 2018年 「エクイバランス」展(コルヴィー・モーラギャラリー／ロンドン)
- 2022年 大英帝国勲章(OBE)受章
- 2023年 ジュリアン・ステア「アート、死と死後の世界」展(セインズベリーセンター／ノリッジ)
- 
- 1955 Born in Bristol, England
- 1975 Assistant to Scott Marshall, St Just, Cornwall
- 1978 B.A. Ceramics, Camberwell School of Art, Ceramics
- 1981 M.A. Ceramics, Royal College of Art, London, UK
- 1984 Solo exhibition at Oxford Ceramics Gallery, England
- 1997 Time for Tea, British Council 1997-1999, touring to Brazil, Peru, Bolivia, Mexico and Hong Kong
- 1999 The New White, Victoria and Albert Museum, London
- 2002 PhD, Critical Writing on British Studio Pottery 1910-1940, Royal College of Art, London
- 2004 European Achievement Award, World Crafts Council
- 2011 A day in the life of VANGUARD COURT, Mashiko Museum of Ceramic Art, Mashiko, Japan
- 2012-14 Quietus, the vessel, death and the human body, MIMA, touring to National Museum of Wales, Winchester Cathedral, Somerset House, London
- 2014 Quotidian, Corvi-Mora gallery, London
- 2017 Gold Medal, Bavarian State Prize, Exempla Fair, Munich, Germany
- 2018 Equivalence, Corvi-Mora gallery, London
- 2022 Appointed Officer of the Most Excellent Order of the British Empire (OBE)
- 2023 Julian Stair: Art, Death and the Afterlife, Sainsbury Centre, Norwich

## 加守田章二 略年譜／Shoji Kamoda Biography

※本略年譜は『加守田章二 天極をさす』図録、益子町文化のまちづくり実行委員会発行（2021年3月）を参照して作成した。

\* This biography was created with reference to the pictorial record of "Shoji Kamoda Gravity and Flight" issued by the Committee for Promotion of Mashiko Culture Town (March 2021).

- 1933年 大阪府岸和田市に生まれる
- 1956年 京都市立美術大学工芸科陶磁器専攻を卒業する  
竹内彰とともに日立製作所に入社、日立大甕陶苑の技術員となる
- 1958年 日立大甕陶苑技術員を辞める  
日立製作所の派遣研修生となり、益子に移って塚本製陶所の研究生となる
- 1959年 益子にて陶芸家として独立する
- 1966年 東京・日本橋高島屋にて第1回「加守田章二作陶展」を開催  
(以降67, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 79, 80年)
- 1967年 第10回高村光太郎賞受賞
- 1969年 東京・有楽町の交通会館ギャラリー・手で、江崎一生、加守田章二、森陶岳による  
「三人展」を開催する(以降70, 71年)  
岩手県遠野に移る
- 1983年 2月 死去
- 
- 1933 Born in Kishiwada City, Osaka
- 1956 Graduated from Kyoto City University of Arts, Department of ceramics  
Joined Hitachi, Ltd. with Akira Takeuchi and became an engineer at Omika Toen Corporation
- 1958 Resigned from Omika Ceramic Toen  
Became a temporary trainee at Hitachi, Ltd. and moved to Mashiko to become a research student at Tsukamoto Inc
- 1959 Became independent as a potter in Mashiko
- 1966 The first solo exhibition, held at Nihombashi Takashimaya department store  
(hereinafter '67, '68, '70, '71, '73, '74, '76, '77, '79, '80)
- 1967 Received the 10th Kotaro Takamura Award
- 1969 'An exhibition of three artists' by Issei Ezaki, Shoji Kamoda and Togaku Mori, held at the Tokyo Transportation Hall Gallery "Hand" (the following '70, '71)  
Move to Tono, Iwate
- 1983 Passed away in February

## ジュリアン・ステア 出品目録/List of works Julian Stair

No.	作品名 TITLE	制作年 DATE	寸法 (cm) DIMENSIONS	材料 MATERIALS	技法 TECHNIQUE	所蔵 COLLECTION
1	ふたつの平行四辺形 Two Parallelograms	1976	h16.0 w40.0 d6.5	炆器 Stoneware	タタラ作り、象嵌 Slab built, inlay	
2	ネッカーの立方体 Neckar Cube	1977	h18.5 w27.5 d11.0	玄武岩 Basalt	タタラ作り Slab built	
3	彫刻されたペアのビーカー Pair of Carved Beakers	1979	左:h11.7 w5.0 右:h7.4 w6.0	磁器 Porcelain	彫刻、象嵌、研磨 Carved, inlay and burnished	
4	シャドウボウル Shadow Bowl	1981	h13.0 w15.0	磁器 Porcelain	ろくろ成形、掻き落とし Thrown, sgraffito	
5	壺 I Jar I	1983	h18.0 w18.0	磁器 Porcelain	ろくろ成形、象嵌、研磨 Thrown, inlay and burnished	
6	壺 II Jar II	1984	h17.5 w11.0	磁器 Porcelain	ろくろ成形、象嵌、掻き落とし Thrown, inlay and sgraffito	
7	壺 III Jar III	1985	h19.0 w15.0	磁器 Porcelain	ろくろ成形、象嵌、掻き落とし Thrown, inlay and sgraffito	
8	鉢 I Bowl I	1986	h7.5 w14.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、象嵌、掻き落とし Thrown, inlay and sgraffito	
9	大壺 Large Jar	1987	h30.0 w25.0	テラシギラタ Terrasigilata	ろくろ成形、酸化物での着色 Thrown, painted oxides	
10	ティーポット I Teapot I	1988	h21.0 w16.0 d11.0	炆器(霽窯) Stoneware (Anagama)	ろくろ成形 Thrown	
11	カップアンドソーサー、ジャグ Cups and Saucers and Jug	1995	カップ 左:h8.7 w16.0 右:h8.0 w16.0 ジャグ :h12.3 w10.4 d7.4	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、象嵌、掻き落とし、 面取り Thrown, inlay and sgraffito, faceted	
12	面取ティーポット Faceted Teapot	1997	h20.0 w21.0 d15.0	赤炆器 Red Stoneware	ろくろ成形、面取り Thrown, faceted	
13	デミタスカップアンドソーサー Demi-tasse	1997	h9.0 w15.5	赤炆器 Red Stoneware	ろくろ成形 Thrown	
14	大鉢 Large Bowl	1998	h9.0 w38.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、掻き落とし Thrown, sgraffito	
15	ビーカー Beaker	1998	h16.0 w10.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、掻き落とし Thrown, sgraffito	
16	瓶 Bottle	1998	h18.0 w10.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、象嵌 Thrown, inlay	
17	三角キャディー Triangular Caddy	1999	h10.0 w20.0 d20.0	赤炆器 Red Stoneware	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	
18	楕円皿 Oval Dish	1999	h5.0 w29.0 d27.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	
19	台座に置かれた2つのカップ Two Cups on a Ground	2001	h10.0 w18.0 d9.0	施釉磁器、玄武岩、赤炆器 Glazed Porcelain, Basalt, Red Stoneware	ろくろ成形、タタラ作り Thrown, slab built	
20	台座に置かれた 5つのティーポットとキャディ Five Teapots and Caddies on a Ground	2013	h25.0 w92.0 d9.0	エトルリア泥灰土、 施釉磁器、磁器 Etruria Marl, Glazed Porcelain, Porcelain	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
21	日常の一人分の食器 Quotidian place setting	2014	h11.0 w31.0	施釉磁器、玄武岩、赤炆器 Glazed Porcelain, Basalt, Red Stoneware	ろくろ成形 Thrown	
22	台座に置かれた5つのカップ Five Cups on a Ground	2019	h20.0 w48.0 d10.0	施釉磁器、ポリウレタン、 ベネチア石膏 Glazed Porcelain, polyurathane, Venetian Plaster	ろくろ成形 Thrown	
23	正方形の骨壺 Square Cinerary Jar	2020	h19.0 w16.0 d16.0	エトルリア泥灰土 Etruria Marl	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	
24	二重楕円の骨壺 Double Elliptical Cinerary Jar	2020	h17.7 w19.0 d18.0	施釉磁器 Glazed Porcelain	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	
25	身体型壺 Somatic Jar	2023	h46.0 w15.0	エトルリア泥灰土 Etruria Marl	ろくろ成形、組み立て成形 Thrown, constructed	

## 加守田章二 出品目録/List of works Shoji Kamoda

No.	作品名 TITLE	制作年 DATE	寸法 (cm) DIMENSIONS	所蔵 COLLECTION
1	面取花瓶 Faceted vase	1958	h18.6 w12.4 d12.6	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
2	面取花瓶 Faceted vase	1958	h19.4 w12.2 d12.2	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
3	灰釉鉢 Bowl, ash glaze	c.1960	h10.9 w22.6	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
4	角皿 Square plate	1961	h8.0 w43.0 d43.5	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
5	灰釉皿 Plate, ash glaze	c.1965	h5.0 w27.5	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
6	鉄釉鉢 Bowl, iron glaze	c.1965	h7.0 w26.0	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
7	灰釉扁壺 Flat jar, ash glaze	c.1965	h34.5 w20.0 d15.0	益子陶芸美術館 (小滝コレクション) Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)
8	灰釉花瓶 Vase, ash glaze	c.1966	h21.4 w11.4 d10.4	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
9-1	灰釉徳利 Sake bottle (Tokkuri), ash glaze	c.1965	h16.3 w10.2	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
9-2	灰釉盃 Sake cup (Sakazuki), ash glaze	c.1965	h4.6 w7.0	
10	灰釉鉢 (向付) Bowls (Mukōzuke), ash glaze	1967	h7.0 w18.4	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
11	壺 Jar	1967	h31.0 w20.5	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
12	壺 Jar	c.1967	h17.0 w18.0	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
13	銀陶角鉢 Square bowl, silver glaze	1968	h15.0 w28.1 d28.5	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
14	紫面鉢 Purple faceted bowl	1968	h12.0 w23.0 d21.0	
15	炻器面瓶 Faceted bottle, stoneware	1969	h21.8 w19.0 d11.8	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
16	曲線彫文花瓶 Vase with curving incised pattern	1970	h21.5 w19.5	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
17	曲線文壺 Jar with curving incised pattern	1970	h20.5 w26.0	益子陶芸美術館 (小滝コレクション) Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)
18	彩陶波文壺 Colored jar with wave pattern	1971	h9.0 w22.0	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
19	壺形彩陶 Colored jar	1971	h21.0 w14.0 d15.0	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
20	彩色茶碗 Colored tea bowl	1975	h10.0 w15.0	益子陶芸美術館寄託 Deposit: Mashiko Museum of Ceramic Art
21	壺 Jar	1975	h18.5 w16.9	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
22	壺 Jar	1977	h36.0 w18.0 d16.0	益子陶芸美術館 (小滝コレクション) Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)
23	壺 Jar	1977	h30.5 w19.0 d13.8	益子陶芸美術館 (小滝コレクション) Mashiko Museum of Ceramic Art (Kotaki Collection)
24	壺 Jar	1979	h28.5 w22.0 d16.6	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art
25	壺 Jar	1979	h25.2 w23.8	益子陶芸美術館 Mashiko Museum of Ceramic Art

写真：青木恒一（45頁 加守田章二）

Photography Courtesy of Aoki Koichi (p.45 Shoji KAMODA)

作品撮影：横堀 聡（益子陶芸美術館）

撮影補助：山田由起江（益子陶芸美術館）

Photography: Yokobori Satoshi (Mashiko Museum of Ceramic Art)

Photography Assistant: Yamada Yukie (Mashiko Museum of Ceramic Art)

【展覧会】

開館30周年記念

ジュリアン・ステアと加守田章二  
—“うつわ”の必然性—

2024年1月20日（土）～4月7日（日）  
益子陶芸美術館／陶芸メッセ・益子

企画構成：横堀 聡（益子陶芸美術館）

【展覧会図録】

編集：磯 詩子（益子陶芸美術館）

編集補助：横堀 聡（益子陶芸美術館）

吉河歩香（益子陶芸美術館）

翻訳：松崎 怜子

制作：ニューカラー写真印刷株式会社

発行：益子町文化のまちづくり実行委員会©2024  
〒321-4217 栃木県芳賀郡益子町益子3021

本書の無断転載を禁じます

【Exhibition】

JULIAN STAIR AND SHOJI KAMODA  
THE INEVITABILITY OF VESSELS

January 20 (Sat) – April 7 (Sun), 2024  
Mashiko Museum of Ceramic Art

Curators: Yokobori Satoshi (Mashiko Museum of Ceramic Art)

【Catalogue】

Editors: Iso Utako (Mashiko Museum of Ceramic Art)

Editorial Assistant: Yokobori Satoshi (Mashiko Museum of Ceramic Art)

Yoshikawa Ayuka (Mashiko Museum of Ceramic Art)

Translation: Matsuzaki Reiko

Printing: New Color Photographic Printing Co., Ltd

Publisher and Copyright: Committee for Promotion of Mashiko Culture Town  
3021 Mashiko, Mashiko-machi, Haga-gun, Tochigi, 321-4217 Japan

This publication may not be reproduced without permission from the publisher.